

Piotr Makolągwa  
(Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

## Inspiracje emblematyczne w dramacie pasyjnym z XVII wieku. *Utarczka krwawie wojującego Boga (1696)*

O emblemacie staropolskim napisano już wiele prac a wydaje się, że temat ten nadal trudno wyczerpać. Problematyką tego gatunku, z pogranicza sztuki słowa i sztuki plastycznej zajmowało się wielu badaczy, by wspomnieć prace, Janusza Pelca<sup>1</sup>, czy obszerną bibliografię gatunku z roku 1981 Pauliny Buchwald-Pelcowej<sup>2</sup>. Opracowany został dorobek emblematyczny z wieku XVI i XVII. Wciąż jednak na edycję krytyczną czeka wiele zbiorów emblematycznych, zwłaszcza z dziedziny emblematu dewocyjnego. Ostatnio odkryte dwa cykle emblematyczne jezuita Mikołaja Mielezki<sup>3</sup> (w bibliotece Rosyjskiej Akademii Nauk w Sankt Petersburgu) zostały z pietyzmem wydane przez Radosława Grześkowiaka i Jakuba Niedźwiedzia; emblematy Mielezki z 1657 roku inicjują w Rzeczypospolitej recepcję *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus S[anctorum] Patrum illustrata* (1624) Hermana Hugona i równie modną w Europie zachodniej emblematykę kordialną, wyrastającą z kultu Najświętszego Serca Jezusa. Wiele innych utworów emblematycznych z kręgu religijnego nadal czeka na swoją edycję krytyczną, spora grupa autorów emblematów wymaga opracowań monograficznych; należy do nich ojciec Sebastian a Matre Dei, karmelita lubelski, twórca emblematów maryjnych

---

<sup>1</sup> J. Pelc, *Obraz-słowo-znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973; tenże, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.

<sup>2</sup> P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI-XVIII wieku*, Wrocław 1981. Z nowszych katalogów zob.: *Emblematy w ossolińskich zbiorach druków i rękopisów XVI – XVIII w. Katalog wystawy*, oprac. D. Platt, Wrocław 1995; J. Liškevičienė, *Mundus emblematum: XVII a. vilniaus spaudiniu iliustracijos*, Wilno 2005, s. 241-273.

<sup>3</sup> M. Mielezko, *Nabożne westchnienia Duszy poczynającej, postępującej, doskonałej służącej. Od Hermana Hugona Societatis Jesu łacińskim wierszem, obrazami i naukami z doktorów świętych zebranemi wyrażone, a potom od jednego tegoż zakonu kapłana, na same obrazy i podpisy ich z Pisma Świętego wyjęte względ mającego, wierszem polskim opisane Roku Pańskiego 1657, oraz Serce poświęcone kochającemu Jezusowi wydane [w] M. Mielezko, *Emblematy*, wyd. i oprac. R. Grześkowiak i J. Niedźwiedź, red. nauk. D. Chemperek, Warszawa 2010.*

(*Firmamentum symbolicum* Lublin 1652)<sup>4</sup>.

Niniejsza praca nie ma na celu ujęcia syntetycznego z uwagi na rozległość problematyki, jak i ogrom materiału badawczego. Głównym jej zadaniem jest analityczne spojrzenie na temat: wskazanie w różnych płaszczyznach dzieła dramatycznego schematów emblematycznych.

Punkt wyjścia stanowi emblemat (przede wszystkim o charakterze religijnym) w swej najpopularniejszej postaci, uformowanej w wieku XVI, a dobrze znanej chociażby poetyce Jakuba Pontanusa (*Poeticarum institutionum libri tres* 1594). Jezuicki uczyony ustalił kanoniczną budowę emblematu. Składać się on miał z inskrypcji, zwanej też mottem lub lemmą, obrazu (*icon, imago, pictura*), subskrypcji, którą był zazwyczaj epigramat, lub utwór elegijny; czasem z elementu czwartego: komentarza (*commentarius*). Tak pojmowany emblemat utrwalił się w przestrzeni literackiej XVII wieku, popularność swą zawdzięczając „*Emblematum Libellus*” (Augsburg 1531) Andreasa Alciatusa, zwanego *Emblematum Pater et Princeps*<sup>5</sup>.

Czym zatem był emblemat dla współczesnych i dlaczego cieszył się taką popularnością? Nie ma tu oczywiście miejsca na rozwinięcie tego tematu, konieczne jest jednak przywołanie dwu cech tego gatunku, które zarazem mogą stanowić początek odpowiedzi na powyższe pytanie.

Z jednej strony emblemat wpisywał się w tendencje epoki zmierzającej do syntezy sztuk, której efektem miał być wspólny kod kulturowy łączący język literatury i znaki sztuki plastycznej<sup>6</sup>. Z drugiej zaś popularność swą zawdzięczał wypełnianiu zadań, jakie przed nim stawiano. Emblemat obarczony był bowiem funkcją dydaktyczno-moralną. Jego celem było „kształtowanie postaw etycznych (*virtus*) oraz interpretowanie świata za pomocą zwizualizowanej alegorii, symbolu i analogii”<sup>7</sup>. Nie bez znaczenia dla rozwoju emblematyki dewocyjnej powstałej w kręgu katolickim było również propagowanie idei kultu obrazów<sup>8</sup>.

Dwie płaszczyzny: słowo i plastyka dawały poznanie pełniejsze, głębsze; nie wyrażając treści wprost, zmuszały do wszechstronnej aktywności zmysłów i stanowiły klucz do skuteczniejszej perswazji. Ale emblemat nie ograniczał się do zapisu, czy druku słowa i ryciny. Już w pierwszej połowie XVII wieku stał się elementem kodu kulturowego, co widoczne było w myśleniu emblematycznym, czyli w myśleniu ustalonymi symbolami, alegoriami. Wreszcie w całej kulturze baroku „mogły być one i bywały elementem dekoracji budynków, różnych przedmiotów, ogrodów, dekoracji związanych z okolicznościowymi festynami, spektaklami teatralnymi”<sup>9</sup>.

Ten ostatni aspekt interesuje nas najbardziej. Od razu należy podkreślić, że nie tylko teatralia czerpały z osiągnięć emblematyki, czy pokrewnej jej ikonologii. Janusz

<sup>4</sup> Uwzględniony w bibliografii P. Buchwald-Pelcovej, na długi czas zapomniany a ostatnio przywołany m.in. przy omówieniu recepcji utworu Stefana Jaworskiego (1658-1772). Zob. G. Brogi Bercoff, *Niepublikowany wiersz Stefana Jaworskiego?*, *Terminus*, 4/2004.

<sup>5</sup> Zob. J. Pelc, dz. cyt., s. 46.

<sup>6</sup> Zob. m. in. tamże, wstęp, s. 240.

<sup>7</sup> R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *Wstęp* [w] M. Mielezko, dz. cyt., s. 11.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> J. Pelc, dz. cyt., s. 287. Zob. też: R. Krzywy, *Wstęp* [w] A. Alciatus, *Emblematum Libellus. Książeczka emblematów*, przekł. i komentarz M. Mejor i in., wstęp i oprac. R. Krzywy, Warszawa 2002, s. XIV-XV.

Pelc w cytowanej tu swojej monografii, podejmuje temat realizacji emblematu w dramacie. Zagadnienie to stało się tematem książki niemieckiego uczonego Albrechta Schöne<sup>10</sup>, który wskazał na swoiste analogie strukturalne dramatu i emblematu na różnych poziomach dzieła dramatycznego i jego scenicznej realizacji. W myśl Schöne'go proveniencję emblematyczną mogły mieć całe sceny dramatu (czasami nawet w druku poprzedzane rycinami), wspomniane dekoracje sceny teatralnej, czy w końcu rekwizyt i kostium<sup>11</sup>. Brak na gruncie polskim głębszej analizy zagadnienia, a kilka akapitów Pelca (ogranicza się do przywołania dwu scen z późnobarokowej opery pasyjnej) jest raczej przyczynkiem, który sygnalizuje istnienie takiego przedmiotu badawczego. Uwagi uczonego jednak inspirują do gruntowniejszego zbadania relacji między *Utarczką krwawie wojującego Boga* a emblematyką.

W Polsce końca XVII wieku – jak pisze Czesław Hernas –

ugruntowany był już gust barokowy, nawyki widowni, oczekującej ze sceny prowokacji oczu i wyobraźni. [...] Teatr – jak i inne sztuki – nie musiał poszukiwać prawdy, intelektualne ambicje teatru były zbędne, skoro prawda była znana. [...] W późnym baroku dominuje więc w Polsce teatr malarski i muzyczny, odwołujący się do wrażliwości i wyobraźni spektatorów [...]<sup>12</sup>.

W ten nurt dramatu, korzystający z osiągnięć zarówno sceny jezuickiej, jak i widowisk operowych sceny dworskiej<sup>13</sup>, wpisuje się *Utarczka krwawie wojującego Boga i Pana Zastępów za grzechy narodu ludzkiego na nieśmiertelną pamiątkę wielkopiątkowymi scenami i na zbudowanie audytora reprezentowana*<sup>14</sup>.

Datowana na rok 1696 anonimowa *Utarczka* nastrocza sporo problemów genologicznych. Sztukę trudno opisać przy uwzględnieniu jednoznacznych kryteriów gatunkowych z uwagi na bogactwo form. Bezdiskusyjnie mamy do czynienia z udramatyzowanym dialogiem pasyjnym (akty I, II i V), dialogiem alegorycznym i moralitetem. Niniejsze rozważania dotyczą związków tego dramatu z emblematyką religijną; uwiadcniają się one zwłaszcza w akcie III.

Treść dramatu nie była oczywiście niczym nowym dla widza. Stanowił ją opis męki Chrystusa zgodny z ewangelicznym przekazem, czasami wzbogacony treściami apokryficznymi<sup>15</sup> oraz muzyką wokalną i instrumentalną. W pięciu scenach (nazwa akt nie występuje) zamknął anonimowy autor wydarzenia od potajemnego spisku przeciwko Chrystusowi (I), poprzez konanie w Ogrójcu, pojmanie i sąd (II), ukrzyżowanie (III), aż po zdjęcie z krzyża (V). Z tradycji apokryficznej zaś zostały zaczerpnięte wątki: prowadzenie przez potok Cedron (II), czy spotkanie Jana z Marią (V). Niekiedy autor dokonuje literackiego skrótu kosztem prawdy historycznej, jak w pierwszej scenie, gdy

<sup>10</sup> A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barok*, München 1968.

<sup>11</sup> Por. J. Pelc, dz. cyt., s. 291 passim.

<sup>12</sup> Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 2002, s. 570.

<sup>13</sup> Tamże, s. 571.

<sup>14</sup> *Utarczka krwawie wojującego Boga* dramato-opera, tekst z rkps. Bibl. Ossolineum opubl. J. Lewański, „Pamiętnik Teatr.” 1960, z. 3-4. Przedr. [w] *Dramaty staropolskie. Antologia*, t. 6, oprac. i wstęp J. Lewański, Warszawa 1963, s. 9-40.

<sup>15</sup> O literackich ujęciach męki Pańskiej zob. D. Chemperek, *Męka Pańska*. VIII. *W literaturze polskiej.1. Staropolska*, hasło [w] *Encyklopedia katolicka*, t. XII, Lublin 2008, szp. 726-732.

umieszcza Piłata między członkami Rady Żydowskiej, co zresztą ma swój głębszy sens. Nas jednak interesują najbardziej te sceny, które pozostają niejako na uboczu głównego planu fabularnego, a raczej równoległe mu towarzyszą na prawach rzeczywistości metafizycznej.

Sztukę rozpoczyna Antyprolog. Przy uwzględnieniu analogii strukturalnych pomiędzy budową emblematu, a przywoływaną sceną można w niej wyodrębnić ikon - alegorię Miłości, którą Okrucieństwo przebija mieczem. Motto, jak i bogate użycie rekwizytu oraz symbolika kostiumu stanowią interpretacyjny punkt wyjścia dramatu, ale są też rodzajem teologicznego wykładu, który ilustrację otrzyma w rozwinięciu sztuki. I tak alegoria Miłości łączy się z postacią Jezusa, w myśl słów pieśni towarzyszącej scenie: „Miłość, Jezus, nieskończona”; Okrucieństwo zaś uosabia ludzkość; miecz, którym Miłość zostanie przebita - złość i „dumę grzechu śmiertelnego” (s.9)<sup>16</sup>. Ważne są tu rekwizyty, jak i gesty i pozy sceniczne. Didaskalia informują, że Miłość siedzi „w krześle” (s.9), co mogłoby symbolizować jej dostojność, ale też bezbronność, dobrowolne poddanie się ciosom Okrucieństwa. Atrybutem jej jest „zapalone serce” (s.9) - symbolizujące natężenie uczucia; korona - symbol władzy królewskiej; krzyż przywołujący bezpośrednie skojarzenia z Chrystusem, jak i jego męczeńską śmiercią. Okrucieństwo natomiast ubrane zostało w zbroję i wyposażone w miecz - kostium właściwy rycerzowi gotowemu do walki, co koresponduje ze słowami pieśni:

Złość ludzka zaś zajuszona  
Mieczem przebić usiłuje,  
Miłości na zdrowie czuje.  
(s. 9)

Podobne obrazy nie były obce odbiorcy dramatu. Symbolika kordialna była znana już od czasów średniowiecza, jednak w wieku XVII jej działanie uległo intensyfikacji. Kult Serca Jezusa, który legł u podstaw pobożności serdecznej, należy wiązać z XVII-wieczną Francją. Już w roku 1609 o takiej koncepcji duchowości pisał św. Franciszek Salezy (*Introduction a la vie devote*); w roku 1626 ukazał się cykl medytacyjny jezuita Etienne Luzvica *Le coer devot throsne royal de Jesus pacifique Salomon* opatrzony rycinami Antona Wierixa<sup>17</sup>, a który to stał się inspiracją dla *Serca poświęconego kochającemu Jezusowi* Mielezki. We francuskim Paray-le-Monial kult serca Jezusa krzewiła wizytka, św. Małgorzata Maria Alacoque (1673-1675), od której swój początek bierze zinstytucjonalizowany kult Najświętszego Serca Jezusa<sup>18</sup>. Idee te widoczne stały się nie tylko w duchowości poszczególnych wspólnot zakonnych (wizytki założone przez św. Franciszka Salezego, francuscy lazaryści)<sup>19</sup>, czy duchowości popularnej, ale stały się także inspiracją sztuk plastycznych i literatury. Na gruncie polskim, zresztą na długo przed objawieniami w Paray-le-Monial, do kultu serca Jezusa zachęcał jezuita Kasper Drużbicki. Podstawową wykładnię teologiczną symboliki kordialnej, w nawiązaniu do starotesta-

<sup>16</sup> Za antologią Lewańskiego podane są wszystkie cytaty, ich lokalizacja w nawiasach okrągłych.

<sup>17</sup> Zob. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *Wstęp*, [w] M. Mielezko, dz. cyt., s. 16-18.

<sup>18</sup> Tamże, s. 35.

<sup>19</sup> Zob. K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, s. 210 i wszędzie.

mentalnej Pieśni nad Pieśniami, zawarł w niewielkich rozmiarów dziele *Meta cordium Cor Jesu* (wydane w Kaliszu 1683)<sup>20</sup>. Wpływ Drużbickiego na młodego nowicjusza Miłkołaja Mieleškę był zapewne znaczący, biorąc pod uwagę charyzmatycznego mistrza, a odnaleźć go można w cyklu emblematów *Serce poświęcone...*. Obraz XVIII tego cyklu przynosi symbolikę gorejącego serca.

Motyw przebicia serca, zranienia, obecny był również w innych zbiorach emblematycznych. Miłość Boża, to przecież znany w XVII wieku Amor Divinus, najczęściej uskrzydłony chłopiec, bohater cyklu Ottona Vaeniusa (*Amoris Divini emblemata studio et aere Othonis Vaenii concinata*, Antwerpia 1615), czy Hermana Hugona *Pia desideria*<sup>21</sup>. Jak dowodzi Jan Okoń Miłość Boża była nierzadkim bohaterem jezuickich przedstawień szkolnych<sup>22</sup>. Wymowa teologiczna Antyprologu wspierana jest popularną symboliką emblematyczną. Motyw zranienia obecny jest na przykład w poemacie alegorycznym *Łódź młodzi z nawalości do brzegu płynąca* Kaspra Twardowskiego:

ach! (powiedzieć, czy zmilczeć?) na spodzie  
ujrzą w różowym Kupidyna chłodzie.  
Włosy i pióra wszystkie krwią sklejone,  
na ciele były rany niezliczone,  
kołczan na stronie leżał haftowany,  
miasto strzał z trzmielu tkwił szpatel strugany.  
Ozdoba jego wszytka, oszpecona,  
Moc jego w niwecz była obrócona.<sup>23</sup>

U Mieleški zaś motyw ten został odwrócony. W obrazie XVI, *Ognistemi miłości swojej Boskiej strzałami Pan Jezus Serce zrani*, to serce ludzkie doznaje postrzału, by ogień miłości bożej strawił „sproszą lubieżność” i choć serce doznaje śmiertelnego zranienia, to tylko dlatego by naprawdę ożyć:

Choć wypuści strzały swoje,  
Choć ugodzi w Serce moje,  
Nie zabije, lecz ożywi.  
Kto się tym strzałom nie zdziwi?!  
(Obraz XVI, w. 21-24)<sup>24</sup>

Symbolika kordialna pojawi się raz jeszcze w *Utarcze* pod koniec III aktu, kiedy to Sprawiedliwość i Miłosierdzie będą toczyć spór o duszę Grzesznika. Naprzeciw Sprawiedliwości, alegorii „bożej pomsty” (s. 30-31) wyposażonej w miecz (w pamięci audytorium zapewne pobrzmiwały jeszcze pouczające słowa Chrystusa skierowane do Piotra z II aktu o wojowaniu mieczem), wyjdzie Miłosierdzie z „zapalonym sercem” (s.30), co przywodzi na myśl Miłość z Antyprologu. Ta sama Miłość, która przebita była mieczem okrucieństwa, teraz uszlachetniona męką i cierpieniem zdobywa się na akt obrony swojego oprawy.

<sup>20</sup> Zob. J. Misiurek, *Historia i teologia polskiej duchowości katolickiej*, t. 1 (w. X-XVII), Lublin 1994, s. 226.

<sup>21</sup> Zob. J. Pelc, dz. cyt., s. 192.

<sup>22</sup> Zob. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 179 i wszędzie.

<sup>23</sup> K. Twardowski, *Łódź młodzi z nawalości do brzegu płynąca*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 1998, s. 48.

<sup>24</sup> M. Mieleško, *Serce poświęcone kochającemu Jezusowi* [w] tenże, dz. cyt., s. 203.

Dla omawianej sztuki niezwykle charakterystyczny jest schemat emblematyczny. Obok Antyprologu odnaleźć go można jeszcze pięć razy. Trzy z nich to emblematy *stricte pasyjne*, bowiem w bezpośredni sposób, bez wykorzystania alegorii, traktują o męce Chrystusa. Te partie tekstu szczególnie zasługują na uwagę, gdyż charakteryzują się „kanoniczną” budową – odnaleźć w nich można wszystkie trzy elementy składowe emblematu. Ikon to kolejno sceny męki Chrystusa ukazywane nie bezpośrednio, ale „przez umbry”, w praktyce scenicznej przez obrus. Widzowie stają się świadkami biczowania, koronowania cierniem i niesienia krzyża. Do ich wyobraźni przemawia jednak sekwencja gestów i cienie postaci oglądane na prześcieradle lub obrusie zawieszonym pomiędzy sceną a widownią. Efekt ten można było uzyskać poprzez wykorzystanie światła jako źródła obrazu. Obraz przeznaczony dla oczu widzów ma w sztuce znaczącą rolę do spełnienia. Podporządkowany jest z jednej strony estetyce wstrząsających efektów, z drugiej zaś służy do prowadzenia równolegle dwu ciągów opowieści: losów Grzesznika i opowieści O Męce Pańskiej.

Rolę inskrypcji pełnią słowa krótkiej, czterowersowej, rymowanej parzyście pieśni. Subskrypcja w postaci repliki Anioła Stróża przynosi dydaktyczno-moralizatorskie pouczenie skierowane do grzesznika. Można więc stwierdzić, że mamy do czynienia z cyklem emblematycznym – rozwijającym się wraz z chronologią ewangelicznych wydarzeń. Po wersie 329 następuje scena biczowania, którą widzowie oglądają za pomocą latarni magicznej. Słowa pieśni trzeciej stają się inskrypcją dla tej sceny:

Kazał Jezusa miłego  
Bić u słupa kamiennego.  
Bili go Żydowie sami  
Biczmi, łańcuchy, miotłami.  
(Cantus Tertius, s.25)

Analogiczna do roli subskrypcji replika Anioła to pouczające przełożenie sceny biczowania na poetycki język teologii. Na kwestię Anioła składają się dwa elementy. Pięciowersowa strofa jest komentarzem obrazu i odniesieniem jej do życia Grzesznika; umotywowaniem męki Zbawiciela; obarczeniem winą za tę mękę alegorię ludzkości, moralitetowego „każdego” (ang. *everyman*):

Ach, ach, przebóg! Grzeszniku! Słuchaj głosu mego.  
Widzisz, co Bóg u słupa dla zbawienia twego  
Ponosi, chcąc cię zbawić? [...]  
(s.25)

Ale jest tu również wezwanie do pokuty. Anioł roztacza przed bohaterem czarną wizję przyszłości, jeśli nie okaże on skruchy:

[...] Ty światowe włości  
Poniechaj, za grzech żałuj poprzestawszy złości.  
Jam Anioł Stróż twój. Mowy jeśli mojej miniesz  
Z duszą, z ciałem w przepaści na wiek wieków zginiesz.  
(s.25)

Podobny schemat (scena ukazana przez umbry, pieśń i replika Anioła) będzie powtarzał się w kolejnych emblematach pasyjnych. Ukoronowanie cierniem (od w. 336), opatrzone mottem w postaci pieśni piętej, jest w mowie Anioła drogą prowadzącą do zbawienia:

Ej, Grzeszniku, obacz się, dla Miłości Boga!  
Przez koronę Jezusa gotowa-ć jest droga  
Do nieba; [...]

(s.26)

Tu również pojawia się napomnienie i wezwanie do żalu za grzechy, lecz zamiast zapowiedzi kary mamy zapowiedź „wesela wieczności”:

Tylko żałuj za grzechy serdecznie,  
Tak przydziesz do wesela wieczności beśpiecznie.

(s.26)

Grzesznik ponownie wzbrania się przed „odwodzeniem” go od Świata. Nie może już rozpoznać prawdziwych wartości; nawet Anioł wydaje mu się sługą piekiel („Szatanie, nie Aniele, idź precz”). Pojawia się jednak kolejna scena pasji Jezusa – niesienie krzyża:

Szedł z Krzyżem z miasta Pan szóstej godziny,  
Żydowie z niego odzianie złożyli,  
Potem go na Krzyż okrutnie przybili,  
Octem poili.

(s.26)

I znów powtarza się wcześniejszy schemat. Replika Anioła jest stanowczym wezwaniem do „poprawy żywota” i żalu za grzechy; stanowcze, bo ubrane w postać rozkazu: „popraw...”, „żałuj” (s.27)

Przywołując literaturę medytacyjną, ściślej ignacjański *modus meditandi* moglibyśmy nazwać sceny męki swoistym tematem medytacji, *compositio loci*, który miał ułatwiać koncentrację i nadawać medytacji kierunek. Następnie zaś, odwołaniem do intelektu byłyby pytania Anioła, zaś poruszające wolę: nawoływania do skruchy i pokuty.

Literatura medytacyjna baroku chętnie sięgała po motywy pasyjne. W roku 1631 w Lublinie wydał tom prozy religijnej Marcin Hińcza *Król bolesny Jezus Chrystus*. W tym samym dziele, wydanym już w roku 1635 zamieszczony został miedzioryt Chrystusa Frasobliwego autorstwa Hieronima Wierixa. Właśnie grafika niderlandzka, popularyzująca sceny pasyjne, kult ran i krwi Chrystusa, jego męki i krzyża stała się inspiracją dla wielu rodzimych twórców emblematów. Ten sam prowincjał Societatis Iesu, Hińcza, był autorem popularnego w XVII wieku zbioru emblematów z bogatą symboliką krzyża Chrystusowego: *Chwała z Krzyża, której i sobie i nam nabył Jezus ukrzyżowany. Przez W.X. Marcina Hińczę Societatis Iesu opisana*<sup>25</sup>, wydane w Krakowie w roku 1641 i wzbogaczone ilustracjami opartymi na alegorycznych miedziorytach inspirowanych obrazami *Regia Via Crucis* Benedykta van Haeften z roku 1635<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Zob. J.Pelc, dz. cyt., s. 196.

<sup>26</sup> Zob. R. Grześkowiak, J. Niedźwiedz, *Wstęp*, dz. cyt., s. 53.

Pasyjne sceny *Utarczki* i emblematy *Hińczy*, stosują podobną metodę - silną perswazję, która przy pomocy obrazu odwołuje się do emocji widza. Obraz ma poruszyć, wstrząsnąć. W *Utarczce* w sposób dosłowny, sceniczną inscenizacją męki Chrystusa, u *Hińczy* przez wykorzystanie symboliki pasyjnej, a więc dramatyzm i emocjonalizm słowa i ryciny.

Proweniencję emblematyczną posiadałyby również dwie kolejne sceny w akcie III *Utarczki*. Pierwsza z nich, spotkanie z Pielgrzymem, nie posiada subskrypcji, ale opatrzona została mottem. Ikonem jest alegoryczna postać Pielgrzyma, ubranego w czarny płaszcz - symbol pokuty, ale i być może symbol śmierci dla świata na wzór mniszych habitów; z kijem w ręku i kapeluszu - symbole podróżujących; w trzewikach - symbol przywiązania do sfery ziemskiej. Strój pokutnika jest niezwykle znaczący. Zostaje on tu kontrastowo zestawiony z bogato zdobionym strojem Grzesznika. Pątnicza szata przybysza „z Rzymu” wyraża tu obranie słusznej drogi pokuty prowadzącej do zbawienia:

Tać jest, Panie mój miły, do pokuty szata,  
Przez którą-ć się nawróci do zbawienia strata.  
(s.27)

Ostatni z teatralnych emblematów obecny jest w scenie tańca Grzesznika z Fortuną. Taniec dwóch alegorycznych postaci służących wiernie Światu, błędne kręcenie się w koło, oznaczał uwikłanie, a może nawet zagubienie ludzkiej duszy w marnościach tego świata. Grzesznik, jeszcze do niedawna ubrany po chudopacholsku - nędznie i ubogo, teraz, dzięki dobroci Świata przystrojony jest bogato. Fortuna zaś, z kołem w ręku i zawiązanymi oczami, symbolizuje ślepy los, jego niezmiennosc. Dydaktyczne pouczenie przynosi kwestia kantora szóstego:

Zguby szuka, kto z Fortuną tańcuje,  
Pierwej w tańcu niż na harcu szwankuje.  
Kiedy Fortuna kołem chodzi,  
Wtenczas w labirenta zawodzi,  
Na zgubę godzi.  
(Cantus sextus, s.29)

Zarówno postać pielgrzyma i motyw błędnych dróg świata (labirynt) odnaleźć można w *Nabożnych westchnieniach* Mielezki. *Księgi wtórej obraz II* ukazuje duszę jako pielgrzyma przemierzającego świat, podróżującego „do wiecznej ojczyzny”. Dusza - pielgrzym „prosi Boga, aby jej chciał być przewodnikiem”:

Zaczęłam drogę do miłej ojczyzny,  
Gdzie w dobra wszelkie kraj obficie żyzny,  
Lecz mnie to barzo frasuje w tej drodze,  
Że Ścieszki widzę powikłane srodze.  
Pewniem, gościńca chybiwszy bitego,  
Do labiryntu trafiła krętego.

(w. 1-6)<sup>27</sup>

<sup>27</sup> M. Mielezko, *Serce poświęcone* [w] tenże, dz. cyt., s. 111.



Galerię postaci alegorycznych uzupełnia Świat, który – jak informują didaskalia – „jak najzdobniej powinien być”. Świat w „kitajki bogate ubrany, ze sceptrum w ręku” (s.21) jest alternatywą dla Grzesznika. Korona na jego głowie koresponduje tu z koroną alegorii Miłości z Antyprologu. Tym samym Świat staje się rywalem Boga. Dobra, które oferuje to niestałe, ulotne wartości. Symbolizują je pokusy w dłoniach alegorii: mitra, korona i infuła.

W sferze metafizycznej jest również miejsce na alegorię Śmierci - Libityny, która tutaj została nazwana zgodnie z tradycją antyku rzymskiego i przedstawiona jako kobieta. Widzialną powłoką abstrakcyjnej przeciwieństwa Śmierci jest kostium przypominający ludzki szkielet, jej atrybuty zaś to kosa – narzędzie uśmiercania i „klocki bernardyńskie” (s.29) na nogach jako symbol jej związku z życiem ziemskim. Śmierć jest więc właściwa ludziom; władzy jej nie podlega sfera metafizyczna wszechświata.

Pochód bohaterów alegorycznych zamyka starzec – Czas, do którego należy ostatnie słowo w tym akcie. „Śmierć ostatecznym przeznaczeniem człowieka” (s. 32) – z takimi słowami na ustach Mors wybije ostatnią godzinę dla Grzesznika. Czas w postaci siwobrodego starca – Chronos – zdaje się symbolizować odwieczne reguły rządzące życiem człowieka. Zegar w jego ręku zaś to dowód ograniczenia ludzkiego życia, jego ulotności.

Trzy ostanie postaci dobrze znane były literaturze, nie tylko z tradycji, ale i zdobywającej popularność w wieku XVII ikonologii. Młodsza siostra emblematyki, zrodzona z potrzeby wizualizacji pojęć abstrakcyjnych stworzona została przez Cesarego Ripę z roku 1603 (wydanie z rycinami). Czas u Ripy to:

Uskrzydłony starzec z obręczą w dłoni [...] Obręcz wskazuje, że czas bez przerwy się obraca, nie mając z natury ani początku, ani końca, będąc tylko wyłącznym początkiem i końcem dla rzeczy ziemskich i dla żywiołów, które są kuliste<sup>28</sup>.

Podobnie alegoryczny, a więc łatwo rozpoznawalny przez odbiorców sztuki wygląd mają inne postacie. Warto w tym miejscu dokonać przeglądu ich kostiumów:

Miłość – w kitajkach (zwiewnej szacie jedwabnej), w pończochach na nogach, w peruce.

Okrucieństwo – w zbroi; na rękach „karwasze” (element średniowiecznej zbroi), na nogach pończochy.

Grzesznik – ubogo ubrany, w burce, z kańczugiem; na nogach trzewiki.

Świat – w „kitajki bogate ubrany”, pończochy na nogach, peruka, różnorodna biżuteria, na głowie korona.

Fortuna – w białej szacie, „po białogłowsku”; peruka na głowie, pończochy na nogach, skrzydła u ramion.

Pielgrzym – w czarnym płaszczu, kapelusz, kij w ręku, obraz na sobie, trzewiki na nogach.

Śmierć – przedstawia kobietę; biała papierowa szata, na niej malowany ludzki szkielet, na nogach „klocki bernardyńskie”.

Sprawiedliwość – w zbroi, pończochy na nogach.

Miłosierdzie – biała szata („po anielsku”), w peruce, pończochy na nogach.

<sup>28</sup> C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2010, s. 238.

Czas – ucharakteryzowany na starca – z siwą brodą, w zwiewnej szacie, ze skrzydłami, w peruce „wielkiej”.

Kostium i rekwizyt charakteryzują również postaci niebędące alegoriami. Chrystus w scenie Ogrójca ubrany jest w „żupan krwawy” (s. 14), co koresponduje z wymową tej sceny jak i z finałem utworu. Dostojnicy Rady Żydowskiej wystylizowani są na sędziwych starców. Zostaje też podkreślony status społeczny spiskowców i wyrażone funkcje, które piastują: Rada Żydowska – Annasz, Kajfasz, Herod, Piłat „w koronach, infułach, w kapach” – przypis na początku „sceny pierwszej”. Matka Chrystusa w scenie pogrzebu syna ubrana jest w kir stosowny do chwili i nastroju.

Mamy też w omawianym dialogu alegorycznym przykład „zmiany kostiumu”<sup>29</sup>, właściwy w tej sztuce postaci Grzesznika. Wyraża ona tutaj przemianę bohatera – nie tylko tę wewnętrzną, ale symbolizuje też jego zmieniającą się kondycję życiową i status. I tak na początku aktu III Grzesznik staje przed audytorium jako nędzarz ubrany „po chudopacholsku, w trzewikach, w burce” (s. 20). Ale już po chwili widzowie zobaczą go „bogato” (s. 24) ubranego i siedzącego w krześle. Bohater, porzucając tułaczą drogę życia, oddaje się na usługi Światu, który nagradza go pozorną stabilizacją i niestałymi dobrami. Akt IV przyniesie jednak kolejną zmianę. Oto Grzesznik siedząc na progu otchłani odziany jest w białą szatę i chustę na głowie. Biała, prosta suknia mogłaby oznaczać tu w sposób symboliczny nagość, lub, – co bardziej prawdopodobne – kazałaby widzom wierzyć, że oto przed ich oczami stoi dusza Grzesznika.

Mowa rekwizytu nie tylko dopełnia kreację bohaterów (Piotr na przykład wyposażony zostanie w miecz, co podkreśla jego butę i popędliwość wyrażone zranieniem sługi kapłańskiego), ale zdolny jest też budować odpowiedni nastrój scen. Pierwszy akt dramatu rozpoczyna się wspomnianą już sceną Rady Żydowskiej. Aurę spiskowania budują tu świece dające specyficzne światło wyłaniające się jakby z mroku, oszczędne i wystarczające zarazem. Świeca jest też rekwizytem pogrzebu; elementem właściwym dla ceremonii funeralnych. „Donica ognia” (s. 33) przed twarzą Grzesznika i zielonkawe światło wydobywające się z niej (chemiczna sztuczka z płonącym roztworem soli i alkoholu) tworzyć zaś będą w akcie IV mroczny klimat piekła.

Gdy mowa o aspektach inscenizacyjnych nie można nie wspomnieć o rodzaju sceny, na którą przeznaczony był utwór. Scena symultanna misteriów, czy nawet późniejsza, sukcesywna, mogła zadowolić się placem przykościelnym, samym gmachem świątyni, czy szkolną aulą. Inszenizacja *Utarczki* wymagałaby raczej regularnej sceny teatralnej, a jeśli nie takiej, to przynajmniej sceny specjalnie do tego przygotowanej<sup>30</sup>. Tekst poboczny wyraźnie wskazuje na potrzebę zastosowania kurtyny, a przede wszystkim świadczy o samej świadomości jej używania, co dowodzą liczne „odsuną” lub „zasuną firanki”. Mamy też w tekście dowody na zastosowanie wymiennych dekoracji. W czasie jednego z antraktów, kiedy opadnie kurtyna i „przegrywać będą o Męce Pańskiej tunc temporis nagotują stół nakryty, świece, szkatuły, korony, infuły, nitry” (przypis po w. 310).

<sup>29</sup> Motyw „przebieganki” w dramatach o proveniencji moralitetowej, por. J. Okoń, dz. cyt., s. 265.

<sup>30</sup> Zob. Cz. Hernas, dz. cyt., s. 573.

Na końcu warto jeszcze by omówić budowę sceny. Wiedzę na ten temat czerpiemy z didaskaliów. W przypisie do „sceny czwartej” czytamy:

Grzesznik będzie [...] siedział na stołku nad Piekłem”, po czym „przepadną z Grzesznikiem do Piekła”. (przypis po w. 472, s. 33)

Sam potępiony zaś chwilę później „woła w Piekło”.

Nasuwa się wniosek, że mamy do czynienia z pewnego rodzaju konstrukcją piętrową. Scena główna posiada pułap, ale ukryty przed oczami widzów. Ukrytym miejscem byłoby tu piekło, z którego później będzie wołał niewidoczny już Grzesznik. W akcie V natomiast, w trakcie sceny spotkania Marii z Janem zostaną odsunięte „firanki wszystkie, także i górne do skały” (s. 36). Okazuje się więc, że konstrukcja sceny posiada jeszcze jedno piętro, wzniesione nad sceną główną, a na której umocowana została skała i „pasyja” (krzyż). Kształt sceny otrzymuje zatem formę wertykalnego układu wszechświata. Na dole zlokalizowane zostaje niewidoczne piekło, na górze – w logicznej konsekwencji – niebo, choć zapewne jest to również dosłowne wyobrażenie Golgoty jako góry (stąd skała, na której znajduje się krzyż). Po środku zaś znajduje się scena główna, na której rozgrywa się większość wydarzeń. Pojawia się jednak pytanie, gdzie zatem byłby zlokalizowany obrus służący do przedstawiania scen męki. Wydaje się więc, że pomiędzy sceną główną a pasją znajdowałoby się jeszcze jedno piętro (świadczy o tym być może zwrot „odsuną firanki wszystkie, także i górne do skały” – wyróżnienie P. M.)<sup>31</sup>. W podobnej sztuce, zgoła trzydzieści lat wcześniejszej od *Utarczki*, odnaleźć można antecedence inscenizatorskie omawianej sztuki. W *Dialogu na Wielki Piątek. Dialogus Pro FERIA Sexta Quadragesima* (ok. roku 1663) w przypisie do sceny piątej, czytamy:

Powinna być gotowa skała z płótna i na krzyżu Pasja stojąca na tejże skale, żeby ręce, głowa i nogi [się] ruszały ad similitudinem żywej przy zdymowaniu. I będzie stałą Maryja Panna pod krzyżem z Janem Świętym smutne gesta dając i 2 Anieli także być powinni, świece, lampy okoł Pasyji, grać będą, a wtem odsuną [firanki] [...]”<sup>32</sup>

Takie rozwiązanie kompozycyjne sceny przemawia ściślej za jezuitami jako kręgiem wystawców tej sztuki. Aule kolegiów jezuickich umożliwiały swobodne rozbudowywanie scen, co zresztą udowodniano w częstych konstrukcjach emblematycznych bram i łuków przy okazji okolicznościowych inscenizacji. Hiszpańskie korzenie Towarzystwa Jezusowego, jak i międzynarodowy charakter tego zgromadzenia, wpływał na różnorodność i bogactwo myśli i działalności twórczej. Warto w tym miejscu wspomnieć, że teatr hiszpański, a także włoski, już na przełomie wieku XVI i XVII znał podobne rozwiązania architektoniczne. Madryckie *corrales* wykorzystywały galerie nad sceną dla zwiększenia przestrzeni gry, czy efektów specjalnych<sup>33</sup>.

Mamy zatem w *Utarczce* emblemat zamknięty w całych scenach; alegorię, jego

<sup>31</sup> Gdyby sceny męki ukazywane „przez umbry” miały być tłem wydarzeń dla scen alegorycznych III aktu, efekt tych pierwszych mógłby zostać znacząco zamazany; nie byłyby widoczne w stopniu wystarczającym.

<sup>32</sup> *Dialog na Wielki Piątek. Dialogus Pro FERIA Sexta Quadragesima* [w] *Dramaty staropolskie. Antologia...*, s. 50.

<sup>33</sup> Zob. J. R. Brown, *Historia teatru*, przekł. H. Baltyń-Karpińska, Warszawa 2007, s. 146.

składową, widoczną w równoległym planie fabularnym, w postaciach, w końcu w bogatych teatraliach. Odwołując się więc do analogii strukturalnych Schöne'go i reasumując powyższe rozważania należy wyodrębnić trzy sfery emblematyczne omawianej sztuki. Pierwsza, najogólniejsza, to budowa dramatu: Antyprolog, stanowiący inskrypcję i poprzedzający literacki ikon w postaci pięciu kolejnych scen dramatu, zaś subskrypcję stanowiłby tu Epilog. Kolejna sfera to tekst i jego sceniczna realizacja, w których obserwujemy przeniesiony na teren dramatu trzelementowy schemat emblematu. W końcu zaś dekoracje (budowa teatralnej sceny: piętrowa konstrukcja zwieńczona pasją, w której rozgrywają się poszczególne etapy akcji, w tym sceny odgrywane przez „umbry”), kostiumy i rekwizyty.

*Utarczka krwawie wojującego Boga* jest dziełem wybitnym, lecz nie oderwanym od ówczesnej praktyki teatralnej. Wpisuje się bowiem w praktykę szkolnego dramatu jezuickiego, który wykorzystywał podobne środki artystyczne<sup>34</sup>. Związek omawianej sztuki ze sceną i warsztatem kolegiów zakonnych jest widoczny nie tylko we wspomnianym wyżej aspekcie inscenizacyjnym, czy w budowie dzieła, jak np. zamieszczenie swoistej przedakcji w postaci Antyprologu; w postaciach i ich moralitetowej proveniencji, alegoryzacji pojęć dogmatycznych, lecz również w aspekcie ideowym. Szczególnie charakterystyczny jest dla niej pesymistyczne myślenie na temat kondycji ludzkiej i niewiara w człowieka. *Utarczka* mówi o uwikłaniu i zawieszeniu człowieka pomiędzy niebem a ziemią; o dramacie ludzkiej wolnej woli; o antynomii pomiędzy światem i jego marnością, a tym co Boże i co wieczne zarazem.

Duchowość ignacjańska starała się pogodzić rozum i zmysły<sup>35</sup>, a wcielała ten postulat w koncepcji *Ćwiczeń duchownych* opartych na medytacji. Jak podkreśla Krzysztof Mrowcewicz:

Jezuici w szczególny sposób podkreślali potrzebę autoanalizy. Medytacja wiązała się ściśle z „pokornym poznaniam samego siebie”<sup>36</sup>.

W takim rozumieniu również widowisko teatralne stawało się formą „ćwiczeń” angażujących zarówno rozum jak i zmysły; popularną formą medytacji. Oto bowiem człowiek - dzięki fenomenowi teatru - stawał twarzą w twarz z własnym wyobrażeniem, w którym widział również własne słabości.

Jednym z etapów drogi medytacji było „ustalenie miejsca”<sup>37</sup>, czyli przeniesienie się siłą wyobraźni w odpowiednie miejsce wydarzeń, które medytacji są poddawane. Św. Franciszek Salezy porównywał to zamknięcie umysłu w obrębie medytowanej tajemnicy do zamknięcia ptaszka w klatce, by umysł „nie błąkał się tu i ówdzie”<sup>38</sup>. Sala teatralna mogła stwarzać dogodne warunki do rozważania Męki Pańskiej. Stawała się przecież swoistym „tu i teraz”, określoną czasoprzestrzenią zbawczych wydarzeń, choć rozciągniętą pomiędzy przeszłością a teraźniejszością.

<sup>34</sup> Zob. J. Okoń, dz. cyt., s. 179 i wszędzie.

<sup>35</sup> Zob. m. in. K. Mrowcewicz, *Wstęp* [w] „*Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany*”. *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*, oprac. tenże, Warszawa 1993, s. 18.

<sup>36</sup> Tamże, s. 27.

<sup>37</sup> Tamże, s. 22.

<sup>38</sup> Tamże, s. 23.

Tradycyjne formy przekazu, takie jak dialogi wielkopiątkowe, traciły na swojej atrakcyjności dla widza schyłku XVII wieku. Jak stwierdza Okoń:

Dialogi na Wielki Piątek zatraciły, jak się wydaje, na przestrzeni XVII wieku swoją atrakcyjność. Miejsce ich zajął dramat alegoryczny, wykorzystujący inscenizacyjne doświadczenia zarówno moralitetu i emblematyki barokowej [...] <sup>39</sup>.

Zatem o uatrakcyjnienie widowiska i przyciągnięcie widza rozgrywała się batalia. Stąd włączenie obrazu w tok akcji, który ją z jednej strony ożywiał, z drugiej uzupełniał zastępując relację słowną<sup>40</sup>. Należało jeszcze znaleźć odpowiednią płaszczyznę porozumienia i kod, który mógłby trafić do widza. Taką płaszczyzną, odwołaniem do wiedzy spektatora stał się emblemat. Miłość Boża, Miłosierdzie, Świat, Okrucieństwo to alegoryczne postacie znane przecież współczesnym, ale dzięki włączeniu ich w formę inscenizowanego emblematu zyskiwały nowy wyraz. Słowo i obraz otrzymały na scenie ruch, grę świateł i muzykę. Dzięki temu z dwupłaszczyznowości przeszedł emblemat w trójwymiar sceniczny.

*Utarczka* to zapewne jeden z wielu przykładów utworów dramatycznych, dla których schemat emblematyczny jest charakterystyczny. Wiele sztuk, także te z kręgu jezuickiego czeka jeszcze na swoje opracowania. W bibliografii Pauliny Buchwald-Pelcovej omawiana opera pasyjna nie znalazła swojego miejsca. Potwierdza to jednak, jakim niezbadanym obszarem literatury staropolskiej jest dramaturgia XVII-wieczna, czekająca na nowe odczytanie przez pryzmat emblematyki.

<sup>39</sup> J. Okoń, dz. cyt., s. 191.

<sup>40</sup> Tamże, s. 265.

Resume

Piotr Makolałwa

**Emblematic inspirations in the passion play from the 17<sup>th</sup> century - *Utarczka krwawie wojującego Boga* (1696)**

The main purpose of the article is an analytical look at emblematic patterns in different planes of drama. An emblem (especially the religious one), formed in the 16<sup>th</sup> century in its most common shape, which was well-known from the Jakob Pontanus's poetics (*Poeticarum institutionum libri tres*, 1594), is a stepping stone in herein discussion. Jesuit scholar established the canonic structure of an emblem, which consisted of the inscription (called motto or lemma), the picture (*icon, imago, pictura*), the subscription (usually epigram or elegy) and sometimes of the forth element – commentary (*commentarius*). The emblem understood in that way retained in literature in the 17<sup>th</sup> century and expressed tendencies to synthesize the arts as to create common culture code connecting literature with the signs of the fine arts, not restricted to the written or printed word or relief only. Popularity of the emblem was also the result of its didactic and ethical functions. Researches devoted to relations between *Utarczka krwawie wojującego Boga* and emblematic art are the expression of the author's interests in emblems usage as a decoration of occasional celebrations and theatre performances. *Utarczka* is certainly one of the dramas in which emblematic pattern played a distinctive role. A number of artistic works, also from Jesuits circle, are still waiting for its monographs.

